美 学 研 究

论中国传统艺术哲学的“无量”观念

朱 良 志

(北京大学 哲学系, 北京 100871)

摘　要: 中国传统艺术哲学存在着一种“无量”的艺术观念。这里从以物为量、大制不割、小中现大和一即一切四个方面来讨论这一观念。这四个问题都是由传统哲学引入、在艺术观念中深深扎根的重要理论命题:以物为量,重在放下以人为量的位置,会万物为一体;大制不割,突出传统艺术的浑一无分别观念;小中现大,超越有限与无限的相对性,在无小无大的非计量境界中,实现审美超越;而一即一切,重在说圆满俱足的道理。

关键词: 艺术哲学;以物为量;一即一切;小中现大

中图分类号:J 01　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2020)05-0045-15

中国传统艺术中一花一世界、一草一天国的体验哲学,根本特点之一是对量的超越。它所呈现的是一种生命境界,这一境界是“无量的世界”。本文依次讨论以物为量、大制不割、小中现大和一即一切四个关键理论问题,以期见出传统艺术哲学这方面的思考。这四个问题都是由传统哲学引入、在艺术观念中深深扎根的重要理论命题。四个命题从不同角度,体现出“无量”艺术观念的内涵:以物为量,重在放下以人为量的位置,会万物为一体;大制不割,突出传统艺术的浑一无分别观念;小中现大,超越有限与无限的相对性,在无小无大的非计量境界中,实现审美超越;而一即一切,重在说圆满俱足的道理。

无量的哲学观念对传统艺术的形式创造产生重要影响。

一、以物为量

中国艺术哲学中有一种独特的“秋水精神”。

明沈周《卧游图册》十七开,今藏北京故宫博物院。其中一开山水,画秋风萧瑟中,一人岸边树下,临水而读,老木萧疏,秋水澹荡,读书人神情怡然。其上有诗云:“高木西风落叶时,一襟萧爽坐迟迟。闲披《秋水》未终卷,心与天游谁得知。”在水净沙明的秋水边读《秋水》,心与秋水同在,进而与天地同游。画家就画这“心与天游”的共在。人此时是世界的“在”者,而非世界的观者。

《秋水》虽处《庄子》外篇,却是理解庄子思想的关键,此篇发挥《逍遥游》《齐物论》之大旨,带有提挈庄子思想的特点。前人曾有“吾读漆园书,《秋水》一篇足”的说法①,以《秋水》篇概括庄子思想。在文学艺术领域,秋水精神,成为人与世界共成一天的代语。董其昌(1555—1636)说:“曾参《秋水》篇,懒写名山照。”②他读了《秋水》篇,就懒得去画名山了,因为有名山,就有无名之山,有名、无名的观念,乃是知识的分别,这样去画山水,是无法画出人独特的生命体验的。

《秋水》篇通过河伯与北海若的对话,重点讨论“量”的问题。秋水时至,百川灌河,两河之间,不辩

收稿日期:2020-06-18

作者简介:朱良志,男,安徽滁州人,北京大学哲学系、北京大学美学与美育研究中心教授。

① 马定国:《读庄子》,见元好问编《中州集》甲集第一,上海:华东师范大学出版社 2014 年版,第 61 页。

② 陆时化《吴越所见书画录》卷五著录《董文敏为王奉尝画山水立轴》,并题云:“逊之尚宝以此属画经年,漫应,非由老懒,每见其近作,气韵冲夷,动合古法,已入黄痴倪迂之室,令人气夺耳。因题诗一绝云:‘曾参秋水篇,懒写名山照。无佛地称尊,大方家见笑。’己巳又四月廿一日,青龙江舟次,其昌。”(《中国书画全书》第八册,上海:上海书画出版社 1994 年版,第 1121 页)图作于 1629 年,今不见。

牛马,于是河伯(河神)高兴不已,咆哮着、喧嚣着顺流而下——它见到了汪洋无边的大海。河伯本来以为“天下之美尽在于己”,而在大海面前,“乃见(现)尔丑”。河伯为大海巨大的体量而赞叹,而北海若(海神)却说,“吾在于天地之间,犹小石小木之在大山也”。天地之间,物类繁多;时间绵延,无有穷尽;祸福相替,生生不已;美丑互参,因人而立,等等。若以知识的眼看世界,世界被人的知识分割,便没有了世界本身,唯留下世界的幻影。本篇大旨在超越大小多少、高下尊卑、美丑善恶等“量”的斟酌,将人从世界的外观者,变成世界的参与者。秋水精神,是洋溢着浓厚生命情调的从容自适精神,当人闭上知识的眼,开启生命的内觉,将生命的小舟摇进世界的芦苇深处时,水平风静,此时人与萧瑟的芦苇同在,与高飞的沙鸥并翼,哪里会有什么大、小、美、丑的分际。

从知识的的对岸回到生命世界的“秋水精神”,集中体现了庄子“天地与我并生,而万物与我为一”的齐物哲学。秋水精神,也就是郭象所说的人与世界“共成一天”的意识①,沈周所说的“心与天游”,也即此意。

秋水精神,要建立一种独特的“量”观,庄子将此称为“以物为量”。这四个字真可谓传统艺术发展的法宝。

“洞庭张乐地”是中国艺术的重要境界,出自《庄子·天运》一个意味深长的故事。该篇写道:“北门成问于黄帝曰:帝张《咸池》之乐于洞庭之野,吾始闻之惧,复闻之怠,卒闻之而惑,荡荡默默,乃不自得。”②所表达的观点,表面看,其中“和”的思想与《礼记·乐记》“大乐与天地同和”的思想相似,然却有本质差异。《乐记》说:“天尊地卑,君臣定矣。卑高已陈,贵贱位矣。动静有常,小大殊矣。方以类聚,物以群分,则性命不同矣。在天成象,在地成形,如此,则礼者天地之别也。地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉。如此,则乐者天地之和也。”显然,这是一种秩序的和谐,是高下尊卑的契合,是“量”的衡度。而洞庭张乐地的基本出发点,由惧到怠、由怠到惑逐步递进,乃在于荡去“量”的因素,“和”在无量中。

对于北门成的问题,黄帝的回答分成三部分,也即三“奏”。初“奏”使人“惧”:“四时迭起,万物循生;一盛一衰,文武伦经;一清一浊,阴阳调和,流光其声;蛰虫始作,吾惊之以雷霆;其卒无尾,其始无首。一死一生,一偾一起。所常无穷,而一不可待。汝故惧也。”阴阳调和、清浊有体的世界,是“量”的世界,人在此尊卑高下的“人境”,闻《咸池》之乐,忽如身置荒天迥地,顿生恐惧之感,恐惧中震落了秩序和知识的沾系,由“人境”向“物境”转换。由“惧”入“怠”,进入以物为量、当下圆满的境界中。黄帝说:“吾又奏之以阴阳之和,烛之以日月之明;其声能短能长,能柔能刚;变化齐一,不主故常;在谷满谷,在坑满坑;涂郤(隙)守神,以物为量……傥然立于四虚之道,倚于槁梧而吟。目知穷乎所欲见,力屈乎所欲逐,吾既不及,已夫!形充空虚,乃至委蛇。汝委蛇,故怠。”以物为量,泯灭人我的界线,消解无限与有限的分别,与万物相委蛇,此为无量之世界。第三境是由“怠”入“惑”,此描绘至乐之境的体验,齐同万物,无言而心怡,从而充满天地,苞裹六极,圆满而俱足。庄子说:“惑故愚,愚故道,道可载而与之俱也。”三“奏”之说,由量至于无量,由无量而至于充满圆融的“备物”之境,清晰展示了庄子无量哲学的大体思路。

“洞庭张乐地”的核心,是彰显生命的“真性”,其中提出的“与物为量”四字,在庄子哲学中具有重要意义。关于它的解释,郭象说,意同老子的“大制不割”。成玄英疏:“大小修短,随物器量。”③林希逸释云:“随万物而为之剂量,言我之作乐,不用智巧而循自然也。”④而清林沄铭所言更清晰:“此言乐之

---

① 郭象解释天籁云:“夫天籁者,岂复别有一物哉? 即众窍比竹之属,接乎有生之类,会而共成一天耳。”(郭象注、成玄英疏:《南华真经注疏》,北京:中华书局 2008 年版,第 26 页)

② 洞庭乃无所涯际之托词,成玄英疏:“洞庭之野,天地之间,非太湖之洞庭也。”宣颖云:“洞庭,犹广汉。”见郭象注、成玄英疏:《南华真经注疏》,第 290 页。

③ 郭象注、成玄英疏:《南华真经注疏》,第 292 页。

④ 林希逸:《庄子鬳斋口义校注》卷五,北京:中华书局 2009 年重印本,第 231 页。

盈满,无所不周也……以物为量,因物之大小随其所受也。满谷满坑,就地言;涂卻守神,就人言;以物为量,就物言。”①

涂卻(隙)——堵住知识的缝隙,守神,所谓“塞其兑,守其光”,从而以物无量。以物为量,不以人为量,就是不以知识之量为量,随处充满,无少欠缺,在谷满谷,在坑满坑,以世界之量为量。此正是传统艺术当下圆满体验哲学的理论精髓。

庄子的“以物为量”,放弃知识之“量”,并不意味以外在客观真实为量,而是以无量为量。当然,以“无量为量”,也不是对“量”的否定。若如此,还是会落入知识分别中。以物为量的核心是对“量”的超越。《庄子·山木》说:“若夫乘道德而浮游则不然,无誉无訾,一龙一蛇,与时俱化,而无肯专为,一上一下,以和为量,浮游乎万物之祖,物物而不物于物,则胡可得而累邪!”以物为量,即是“以和为量”——从世界的对岸回到世界中,成就人与世界共成一天之境界。

正因此,庄子“以物为量”,其实就是“以物为怀”,没有直接的生命体验,也不可能出现物化于世界的无量境界。《庄子·齐物论》说:“圣人怀之,众人辩之。”怀,是体验的;辩,是知识的。庄子提倡“兼怀万物”的哲学,强调从知识的岸回归生命的海洋,因为知识的岸是无水的,相忘于江湖,才是生命久长之道。

“圣人怀之”“兼怀万物”的“怀”,与老子“为腹不为目”的“腹”意义相当。《老子》第十五章说:“五色令人目盲;五音令人耳聋;五味令人口爽;驰骋畋猎,令人心发狂;难得之货,令人行妨——是以圣人为腹不为目,故去彼取此。”“目”,指代以人的感官去分别世界的方式,其结果只能是人对世界的界定,造成人与世界密合关系的破裂。而“腹”,是以整体生命去体验世界。“腹”,与后世艺术论中所言“澄怀观道”、禅宗“智慧观照”的“观”意思相当,它是生命的内觉,是超越主客的纯粹体验活动。

“怀”“腹”“观”三字,是标示传统哲学体验法门的重要概念。没有体验,也就没有这里讨论的一花一世界的艺术哲学。中国艺术哲学的“一花一世界”观念,乃是超越知识的生命体验之道。它是由对“知”的反思所带来的生命颖悟。抑制了“人”的成分,一朵小花才能成为一个圆满世界。在一定程度上可以说,一花一世界的哲学,就是创造一个“非人”(非知识、非名利、非情感、非美丑)的世界,还世界以本相,将世界从人的霸凌中拯救出来,从知识、情感之“封”中解救出来。

董其昌说:“知之一字,众妙之门;又有云:知之一字,众祸之门。”②对于知识,中国哲学注意它的两方面特点:知识是力量,知识也是障碍。知识的累积是文明推进的重要标志,而自先秦始,中国哲学就对知识持有警惕的态度。从老子的“知者不言,言者不知”、庄子的“天地有大美而不言”,到禅宗的“不立文字,直指人心”的哲学,都反映出这种思想倾向。中国不少思想者看到人与人、人与自然的冲突,但解决之道,不是以知识去征服它,以人的力量去战胜它,而是超越知识藩篱,克服人目的性活动,在顺应自然之势中拯救生命。在西方,是“我思,故我在”,而在中国很多思想家看来,却可以说是“我思,故我不在”。这绝对不意味中国人提倡蒙昧主义,是反智论者,它反映的是中国传统思想发现并展拓生命内在动能的努力。

秋水精神,以物为量,兼怀万物,三者说法不同,意则一也,都指向超越知识分别、会归于万物一体之境界,它是以体验为中心的传统审美认识方式形成的基石。

二、大制不割

郭象以“大制不割”四字来注释“以物为量”,二者意思相近,理论侧重点则不同。以物为量,强调融与物的态度;大制不割,则突出一种哲学观念:无分别见。

《老子》第二十八章云:“知其雄,守其雌,为天下溪。为天下溪,常德不离,复归于婴儿。知其白,守其黑,为天下式。为天下式,常德不忒,复归于无极。知其荣,守其辱,为天下谷。为天下谷,常德乃足,

---

① 林沄铭:《庄子因》,历代文史要辑注释选刊,上海:华东师范大学出版社 2011 年版,第 151 页。

② 董其昌:《容台集》别集卷一,邵海清点校:《容台集》,杭州:西泠印社 2012 年版,第 572 页。

复归于朴。朴散则为器,圣人用之则为官长,故大制不割。”①

挣脱人的知识观照,幽暗,混茫,空空落落,无边无际,是朴——未被打破的圆融世界,在这里没有知识分别,如同婴儿一样自然存在;没有争斗,保持着永恒的雌柔;就像天下的溪涧,就像清气流动的山谷,空灵而涵有一切,流动而不滞塞,虽柔顺而具有无穷力量。

老子以“大制不割”来描绘素朴世界。大制,最高的制式和原则。割,裁割,分别②。老子认为,最高的制式、最根本的裁制,是不分别,是“朴”。朴者,未散也,未分也。他说:“见素抱朴,少私寡欲,绝学无忧。”素朴、浑沌,是与知识分别相对的世界,纯全未雕,也即他所说的拙、愚之境。本章所说的“复归于婴儿”“复归于无极”,也是言此。婴儿者,未分之浑然状态;无极者,未有知识分别之初始境界。圣人,老子常用其形容最高境界的人。官长,即庄子所说的“官天地、府万物”(《德充符》)。圣人以此无分别之法,去裁制群有,贯通天地。

大制不割,与老子的“抱一为天下式”为同样道理。所谓天得一以清,地得一以宁云云,这个“一”,是不分别的世界,也即“不割”。老子思想归宗于“一”,这与《维摩诘经》纵论之“不二法门”,可谓不谋而合,虽然论述侧重点有不同,但不分别之意旨则是一致的。

老子的思想并非强调原始的和谐,而是要以自然无为取代人工强为,以素朴纯全代替矫揉造作,以平和平等代替世界的你争我夺,以空灵之心去涵括天下的美。大制不割是人与世界共生之道,具充满圆融之美。

以不分别的心去官天地,府万物,裁制世界,是“当下圆满体验哲学”的理论核心。

《庄子》发展了这一思想。《应帝王》说:“南海之帝为儵,北海之帝为忽,中央之帝为浑沌。儵与忽时相遇于浑沌之地,浑沌待之甚善,儵与忽谋报浑沌之德,曰:‘人皆有七窍以视听食息,此独无有。’尝试凿之,日凿一窍,七日而浑沌死。”这是内篇最后一段话,一般认为,内篇为庄周所作,这段话庄子带有总括自己思想的意味。

甚至可以说,庄子的哲学就是浑沌哲学。知识、理性的世界是清晰的,浑沌的世界是幽暗的。但庄子认为,世人所认为的清晰世界,是真正的不清晰,以表面的合理,打破了生命的原有秩序。而浑沌世界虽幽暗不明——没有以知识去“明”——但却是清晰、纯粹的。其实,老子的“明道若昧”“见小若明”等,说的也是这个意思。理性的世界秩序化,有条理,浑沌世界无分别,是无“理”的世界。但在庄子看来,人们热衷于建立的那种秩序、理性多为荒诞不经,与人的真实存在相违背,人的知识努力,在很大程度上是为人套上枷锁,而浑沌世界没有这样的招数,它是人的生命存在之所。

大制不割的思想,给中国艺术发展注入特别动力。没有这种思想的出现,可能传统艺术的道路会向另外方向发展。带来的不是效法天地的传统,而是与世界融通一体的精神,中国艺术当下圆成的体验哲学,便是在此理论基础上形成的。这是形成中西艺术差异的根本思想观念之一。这里讨论两个问题。

(一)与天为徒

在西方哲学中,自古希腊开始,就有一种系统的模仿自然的思想,而在中国,师法造化,也是其根本原则。《周易·系辞上传》说:“易与天地准,故能弥纶天地之道。”法象天地,效法自然,以造化为最高范式,这是中国文化的根本原则。艺术观念也深受其影响。如“外师造化,中得心源”是中国艺术的最高纲领,虽由人作,宛自天开,巧夺天工,追求天趣,这些观念深刻影响着传统艺术的发展。这一思想极为复杂,我们不能简单将此判为“天人合一”思想的体现,将其理解为对外在自然的效仿。

即就天人一体哲学来看,也有不同的理论侧重点:一是以人合天,以主体为主,通过人的创造,去融

① 此段从通行本王弼本。易顺鼎《读老札记》、马叙伦《老子校诂》和高亨《老子正诂》等均认为自“守其黑”至“知其荣”六句,为后人窜入,帛书甲、乙本也无此六句。张舜徽《老子疏证》、党圣元《老子析义》咸以古人引书常有省略之习,《淮南子·道应篇》就引作“知其荣,守其辱,为天下谷”。通行本义理通畅,故从之。

② 楼宇烈《老子道德经注》认为“大制不割”意为:“大即二十五章所说‘强为之名曰大’之‘大’,指道、朴。‘制’,说文:‘裁也。’‘大制’,意为以道制裁万物。”(北京:中华书局 2011 年版,第 77 页)

合天地，进而达到天人之合一，这是一种形式。此中的天，是理性、秩序的存在。二是以天统人，以天为效法对象，匍匐在天地之下，甚至认为“自然全美”——自然具有比人更全面、更完美的体现，天工开物，鬼斧神工，以宗教的感情对待外在自然，这也是一种形式。此中的天，是信仰之对象。但是，与上述两种形式不同的是，既非以人合天，又非以天统人，而是没有天，没有人，只有一个浑沦的世界。不将人从天中划出，人即天，天既不在心内，又不在心外，这是生命体验论中的天人一体论，这是第三种形式。在唐宋以来的艺术传统中，这第三种形式最具影响力，它在一定程度上取代早期的效法天地的创造模式，由天人一体哲学转化出一种生命体验的理论。

庄子曾提出“与天为徒”的思想，这很容易被理解为“师法自然”。表面看来，“与天”——与天相处，说的是人与天之关系；“为徒”，说以徒的态度对待天。这样，天是师，人是徒，反映的是人以自然为师法对象的态度。这就像以“向外重视客观自然，向内重视主观创造”的内外结合论来理解“外师造化，中出心源”是误读一样，将“与天为徒”理解为以自然为师，也是对庄子哲学的绝大误解。

《庄子·大宗师》说：“古之真人，其状义而不朋……故其好之也一，其弗好之也一。其一也一，其不一也一。其一与天为徒，其不一与人为徒。天与人不相胜也，是之谓真人。”真人，至高的理想人格。“不朋”，如石涛所说“古人之法在无偶”的“无偶”①，是浑朴、绝对而无分别的，也就是“不割”。郭象注此云：“其一也，天徒也；其不一也，人徒也。夫真人同天人、均彼我，不以其一异乎不一。”“真人”好之在“一”，指的是“一”而不分之境界。所厌恶者也是“一”，这里的“一”与“不一”相对，是分别的。而“真人”所好之“一”并非与“不一”相对，它是“不割”，是绝对的。以佛学的概念说，是不二的。所谓“其一也一，其不一也一”，既不“一”，又非“不一”。同天人，齐万物，与物为春，以物为量，兼怀万物，一体而已。故“天人不相胜”，天与人为一体，不存在与谁争锋的问题。它与传统哲学所言“天人交相胜”的观念迥然不同。

正因此，庄子所言“与天为徒”，无天人之别，也无师徒之关系。人不是效法天，以天为师法之对象，而是浑合天人，所谓“休乎天均”是也。“与天为徒”句式结构，如“予方将与造物者为人”“与物为春”一样，我“为徒”像天一样，天是如何“为徒”，天无所师，也不为徒。故“与天为徒”的意思，就是无徒，无师。天何师也，自师也。自本自根，自发自生。

其实，这也是老子的思想坚持。《老子》第二十五章说：“天大，地大，道大，人亦大，域中有四大，人居其一也。人法地，地法天，天法道，道法自然。”这里所说的人、地、天、道、自然五个概念，极易使人理解为层级关系，人效法地，地效法天，天效法道，道效法自然，层层递进，如果这样理解的话，“抱一为天下式”便无从着落，乃是明显的“割”——分别之见了。道是独立无待的，是一种自然无为原则，当人挣脱有为的束缚，也即归于道的真实中。道之大，不是体量之大，而是天地自然中所存有的自己而然、无为不作的特性，如山谷之空，无有穷极，无所不在，弥所不包，故称为大。道即是自然，道法自然，不是在道之外有一个自然，即道即自然即天地。人放弃了分别的见解，乃臻于“即道即自然即天即地即人”的境界。庄子的“与天为徒”所包孕的正是此一思想。

揆此之论，来看古代艺术论中的师法自然说。明末董其昌关于师法自然有系统论述，请看以下三段论述：

> 画家以天地为师，其次以山川为师，其次以古人为师。故有“不读万卷书，不行千里路，不可为画”之语，又云“天闲万马吾师也”。然非闲静无他，好萦者不足语此。噫！是在吾辈勉之，无望庸史矣。（《自题画稿》，《珊瑚网》卷四十二引）
>
> 画家初以古人为师，后以造物为师。吾见黄子久《天池图》，皆赝本。昨年游吴中山，策筇石壁下，快心洞目，狂叫曰“黄石公”。同游者不测，余曰：“今日遇吾师耳。”（《跋黄子久浅绛色山水》，《珊瑚网》卷三十三引）
>
> 画家以古人为师，已自上乘，进此当以天地为师。每朝起看云气变幻，绝近画中山。山行时见奇树，须四面取之。树有左看不入画、右看不入画者，前后亦尔。看得熟自然传神，传神者必以形，形与心手相凑而相忘，神之所托

① 南京博物院所藏石涛《狂壑晴岚图轴》上自跋诗中之句。

也。树岂有不入画者,特画收之生绡中,茂密而不繁,峭秀而不蹇,即是一画眷属耳。(《容台集》别集卷四)

第一段话中谈及三个师法对象,山川和古人,意思同他所说的读万卷书、行万里路,是知识和经验的累积。令人诧异的是,为何在山川之外,还另立“天地”一目? 这正是董其昌的慧心之处。此天地,非日月丽天、江湖行地的具体自然,而是指体验之真实、心中之造化。这个天地之师,乃是“天闲万马”之境。《庄子·马蹄》中说:“马蹄可以践霜雪,毛可以御风寒,龁草饮水,翘足而陆,此马之真性也。”董其昌“天闲”之境本此。他以天闲万马为师,即天人一体、外无所师、师心独见之谓也。董其昌论艺,既强调读万卷书、行万里路的知识积累,又强调“气韵不可学”的内在性灵颖悟(此非指先天禀赋),二者并行不悖,但始终将“一超直入如来地”的当下直接体验作为最高生命境界。它不是对知识的排斥,而是对知识的超越。

第二段话中的以古人为师、造化为师,与第一段话前两个师法对象相同,而“今日遇吾师”之师,乃在“师心独见”,在自己当下的体验。第三段论述也如此,它强调的“以天地为师”,也就是“形与心手相凑而相忘”的体验境界。“天地”不是外在于我的对象,而是当下所发明的生命真实,“天地”是一时敞亮的生命境界。

由此来看唐代张璪的“外师造化,中得心源”,它显然不是有的论者所说的向外效法自然、向内重视内心的主客观结合,这种二分的观念,不符合传统艺术哲学的事实。清戴熙说:“画以造化为师,何谓造化,吾心即造化耳。吾心之外皆习气也。故曰恨古人不似我。”①造化不离心源,不在心源;心源不离造化,又不在造化。造化即心源,心源即造化。脱心源而谈造化,造化只是纯然外在之色相;以心源融造化,造化则是心源之实相。即造化,即心源,即实相,此乃“外师造化,中得心源”的思想内核。

(二)追求无限

大制不割思想的影响,也使传统艺术哲学对有限与无限的关系,有了独特的理解思路。

有限与无限的关系,是传统艺术哲学的核心问题之一。有限与无限是一对矛盾,中国哲学重视由近及远,推己及物。心灵的推展,是中国艺术的命脉。汉代人就有一种“大人游宇宙”的心态,推崇“大其心”,与天同流,从而“包括宇宙,总览古今”。魏晋以降,高蹈之风吹拂于士林,士人的理想人格是那无古无今的大人先生,这是一种超越有限、臻于无限的人伦典范。所谓“观古今于须臾,抚四海于一瞬”;“抗心乎千秋之间,高蹈乎八荒之表”。晋人在观照自然时说:“江山辽落,居然有万里之势。”这种心态也影响了处于草创之初的山水画,山水绵延无际,而人目所见不过数里,要图之于绢素,真是神笔难追。因此在早期山水画论中,就把山水之“大”和图画之“小”相对而言,并且提出以“势”来克服“小”的局限,复现山水之“大”。宗炳《画山水序》云:“且夫昆仑之大,瞳子之小,迫目以寸,则其形莫睹,迥以数里,而可围于寸眸。诚由去之稍阔,则其见弥小。今张绢素以远映,则昆阆之形,可围于方寸之内。竖画三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之迥。”杜甫《戏题王宰画山水图歌》中也说:“尤工远势古莫比,咫尺应须论万里。”在有限中追求无限之趣,成为一种艺术趣尚。

宗白华先生认为,对无限性的向往是中国艺术的重要特色。他说:“古希腊人对于庙宇四周的自然风景似乎还没有发现。他们多半把建筑本身孤立起来欣赏。古代中国人就不同。他们总要通过建筑物,通过门窗,接触外面的大自然界……‘窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船’(杜甫诗句),诗人从一个小房间通到千秋之雪、万里之船,也就是从一门一窗体会到无限的空间、时间。这样的诗句多得很。”他将此当作小中见大的典型,通过人的感觉器,由小空间引入大空间,丰富了美的感受。“外国的教堂无论多么雄伟,也总有局限的,但我们看天坛的那个祭天的台,这个台面对着的不是屋顶,而是一片虚空的天穹,也就是整个宇宙作为自己的庙宇。这是和西方很不相同的。”②

但是,放到大制不割的无分别哲学来看,这样的说法又有值得斟酌的地方。依此无分别见,必然是有限与无限的弥合。而纯粹体验的境界是没有有限与无限的,当下圆足,就意味着对无限的消解。小中

---

① 题《密林陡嶂》,《习苦斋画絮》卷五,《中国书画全书》第十四册,上海:上海书画出版社 2000 年版,192 页。

② 宗白华:《中国美学史论集》,合肥:安徽教育出版社,2006 年版,第 43 页。

现大,不是由小去看更广阔的世界,以有限去追求无限,而是大在小中,无限就在有限中,或者说没有大小,没有无限与有限。心性的俯仰舒卷,所谓清风明月本无价、近水远山皆有情,是对当下此在心灵悦适的描绘,而不是由近及远、俯视群伦、仰望苍穹所带来的满足。在体验境界中,独成其天,小就是一片“天”,此天就是一个充满的世界。所谓“但教秋思足,不必月明多”是也。实际上,在陶渊明的观念中,就有对无限性消解的思想,他的“万物自森著”“寒华徒自荣”的哲学,绝灭了无限的引领,赋予东篱下瞬间观化体验的整全意义。

要言之,唐宋以来的艺术观念的变革,是在无分别哲学基础上对艺术本质的反思。礼乐文明,比兴传统,载道指向等,构造出中国独特的艺术思想传统,从本质上是以表面的合理,打破生命的原有秩序,在很大程度上背离了艺术的题中应有之义。当下圆满的艺术体验哲学,是为了归复真性,归复艺术表现的根本对象——生命的原有秩序。我们在艺术中看到的枯木寒林、荒寒寂寞的表现,不是欣赏趣味的变味,而是为了打破那表面的合理秩序,那些被说成是天经地义的原则。

三、小中现大

文徵明说:“我之斋堂,每于印上起造。”①,小中现大,心中的方寸天地可以再造一个世界。这个浪漫说法,关乎传统艺术创造的一条重要原则。

台北故宫博物院藏传为董其昌所作之《小中现大册》,乃仿宋元名家山水之作,所仿者有范宽、董源、巨然、王诜、高彦敬、赵孟頫、黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒等,书和画共二十二对幅。册前所题“小中现大”四字,当为董其昌的手笔②。

“小中现大”四字,本于《楞严经》,该经卷四云:“我以妙明不灭不生合如来藏。而如来藏唯妙觉明,圆照法界,是故于中一为无量,无量为一,小中现大,大中现小,不动道场遍十方界,身含十方无尽虚空,于一毛端现宝王刹,坐微尘里转大法轮,灭尘合觉,故发真如妙觉明性。”③《楞严经》讲“性觉妙明”和“本觉明妙”的道理。性觉,以不缘他体而自具的觉性去妙悟,照彻无边法界。本觉,是本心被妄念染著,经修习而破除迷妄,还归本明。无论本觉、性觉,觉者都具如来藏清净本然觉性,此觉性不生不灭,无小无大,彻内彻外,一片光明。

“小中现大”四字,不啻为文人画真谛之发现,所重即在本然觉性的发明。古今演绎“文人画”之义多矣,其中最关键一点,就是一己真心之发明。没有这“一点灵明”,就无法出“真”境;有了此“一点灵明”,就能超越一切知识形式的“量”观,而圆明自照。本心是发明,而不在造作。小中现大,此心是普遍的,人人具有,像佛教所说的人人都有的如来藏清净心。人本有其心,因妄念遮蔽而难现,在妙悟中引出“心源”之光,使其“现”之,哪里需要外在光明照耀! 北宋苏辙说:“大而天地山河,细而秋毫微尘,此心无所不在,无所不见。是以小中见大,大中见小,一为千万,千万为一,皆心法尔,然而非有所造也。”④小中现大之法,是独特的心法,发明生命本性之智慧,以一点灵明照彻无边法界的大用。它直指本心,不是外在的刻意造作。此乃传统艺术哲学之要则。

关于大和小的驻思,伴着中国思想史甚至艺术史的发展过程。人的生命短暂而脆弱,大,意味着对超越有限的无限境界的向往,在冲突中对人类力量感的推重,在征服中对权威和控制的迷恋。而小,则意味对人类无法真正左右世界能力的承认,选择自制、约束的道路,专注于自我、当下的作业。大,是向外的推展;小,是向内的收摄。中国思想史的发展大体经历了从重视大到重视小的过程(如先秦思想重

---

① 此见戴熙《习苦斋画絮》卷二所引:“鄂士整理盆石,予弗能也,偶写于画。文待诏云:‘我之斋堂,每于印上起造。’醇士盆玩,亦于腕下运也。”(《中国书画全书》第十四册,第 159 页)文徵明文集不见此语。

② 上海博物馆也藏有类似册页,关于这两套册页的真正作者,研究界争议较大。

③ 《楞严经》,唐中天竺沙门般剌蜜帝译,大正藏第十九册。

④ 苏辙:《洞山文长老语录序》,《栾城集》卷二十五,陈宏天、高秀芳点校:《苏辙集》,北京:中华书局 1990 年版,第 429 页。

视“大”,孟子说:“充实之谓美,充实而有光辉之谓大,大而化之之谓圣,圣而不可知之之谓神”;《易传》推崇“与天地合其德,与日月合其明,与四时合其序”的“大人”品格,等等)。反映在艺术中也是如此,汉唐气象与宋元境界,就有明显的不同,前者浑穆而崇高,后者精致而玲珑;前者重视力的图式,后者更重视内觉的发明。

有僧问赵州大师:“如何是和尚大意?”赵州说:“无大无小。”①“无大无小”四字,是一种不同于大小之别的思路,在中国思想史中具有重要价值。小中现大哲学的核心,乃在无大无小。大小之观,乃量上斟酌,与本然真觉相违逆。在先秦时,此一思想即露端倪。老子以“大”名“道”,然其尚大而不在大,立意在无大无小。《老子》二十五章将道称为“大”,所谓“故道大,天大,地大,人亦大,域中有四大”。但他有时又称“道”为“小”。第三十四章云:“大道泛兮,其可左右。万物恃之以生而不辞,功成而不有,衣养万物而不为主,常无欲,可名于小;万物归焉而不为主,可名为大。以其终不自为大,故能成其大。”道无所不在,是为“大”,功成而弗居,是为“小”,老子以此非量的境界,来粉碎人们大小多少、高下尊卑的知识考量。

从庄惠之辩中也能看出这一点。《庄子·天下篇》引惠子语道:“至大无外,谓之大一;至小无内,谓之小一。”大一,是无穷大的宇宙;小一,是无穷小的世界,惠子说的是有限与无限的相对性。他是博物学家,泛爱万物,曾叹云:“天地其壮乎!”他肯定天地的“大”,这“大”是就体量上所言。惠子以“大而无当”讽刺庄子。庄子所向往的境界,总在“广漠之地”“无穷之门”“无极之野”“无何有之乡”。惠子说庄子的理论“大”,意思是说他所言太空泛。而庄子所言“大”,与惠子有本质区别。他的“大”是一种超越知识的生命情怀,而非数量之观。《庄子·德充符》说:“眇乎小哉,所以属于人也!謷乎大哉,独成其天。”人是小的,天是大的。人何以会小?不是体量上小,而是人处于大小多少、尊卑高下的知识体系的网罗中,从而局碍了心灵,故而为小。他要返归天之“大”,休乎天钧,与造化同流,不以大为大,故能成其大②。惠庄之“大”,一就体量言之,一超越体量,二者划然有别。

“无量”的思想,照耀着中国审美的传统。通过生命体验而创造一个无量世界——独特的生命境界,成为唐宋以来艺术创造的重要理想。这一境界不需通过量的广延,来实现其意义;又没有沦为象征媒介,使存在的意义被剥夺。它是自足、无待的,又是非给予、非从属的。它超越物的控制性思维,而进入自我当下的纯粹体验中。它是“寓意于物”(此寓意非指象征寓意,而指融意于世界中),而非“留意于我”,它在物我一体的世界中实现圆满。

南宋冯多福《研山园记》论园林说:“夫举世所宝,不必私为己有。寓意于物,固以适意为悦。且南宫研山所藏,而归之苏氏。奇宝在天地间,固非我之所得私。以一拳石之多而易数亩之园;其细大若不侔,然己大而物小,泰山之重,可使轻于鸿毛,齐万物于一指,则晤言一室之内,仰观宇宙之大,其致一也。”③元杨维桢(1296—1370)为顾瑛(1310—1369)所写斋记中说:“大地表里,皆水也,大罗竟界,一渣之浮急,旋水中央,而人不悟,悟者必在旋之外也。吁,天,一大瀛也;地,一大舫也;至人者,以道为身,入乎无穷之门,超乎无初之垠,斯有以见大舫于舫之外。”④沈周《题许由弃瓢图》诗云:“一物有一累,吾形犹赘然。区区此勺器,亦合付长川。浩浩天地间,吾亦一瓢耳。吾哉与瓢哉,大观何彼此!”⑤

这里反映出传统艺术中超越大小的思维,人在天地之间如一瓢之微,树立生命之“大观”,开宇宙之目,发明庄子所说的“謷乎大哉”的“天”之见,便没有了彼此,腾踔于蓬蒿与天地之间,遁乎大小多少之

---

① 赜藏主编集《古尊宿语录》卷十三,北京:中华书局 1994 年版,第 224 页。

② 王夫之解释庄子的大小无待之说:“寓形于两间,游而已矣。无小无大,无不自得而止。其行也无所图,其反也无所息,无待也。无待者,不待物以立己,不待事以立功,不待实以立名,小大一致,休于天均,则无不逍遥矣。”(王夫之《逍遥游题解》,《庄子解》卷一,《船山全书》编辑委员会编校《船山全书》第十三册,长沙:岳麓书社 1988 年版,第 81 页)

③ 明正德修:《京口三山志》卷七,明正德七年刻本。

④ 杨维桢:《东维子文集》卷十八,《书画舫记》,四部丛刊本。

⑤ 卞永誉:《式古堂书画汇考》卷五十五画卷二十五所引,杭州:浙江人民美术出版社 2012 年版,第 2068 页。

羁縻,于舫内见舫外之思,由物中得物外之趣,卒然而成就生命之高蹈。于此之时,小筑亦可成大观,勺器也可合大川,一拳顽石就是一个宇宙。深通艺道的明代艺术家唐顺之(1507-1560)《小砚铭》云:“大者凝然利以居,小者翩然利以行。不有居者墙壁户牖,谁与供十年之著述? 不有行者苍山白水,谁与收五岳之精英?”①他所谓小,怡然自足心灵气象之谓也。

此大观之法,或可称为“无量艺术哲学”,它与艺术论中一些强调量的广延的思想旨趣大异:

第一,它不是传统哲学和艺术观念中流行的概括之说。像《周易》“其称名也小,其取类以大”的类的推衍思想,《文心雕龙·物色》中所说的“皎日嘒星,一言穷理;参差沃若,两字穷形:并以少总多,情貌无遗矣”,都属于一种概括论,以少概括多,通过某些方面的强调反映更丰富的内容,终究还是出于量的考虑,与此“无量艺术哲学”不同。

第二、它也不是实景的微缩化,如今天城市景观中流行的微缩景观,将实际景观按比例缩小,从而使人在较短时间里领略丰富的景色,这是按比例的“量”的斟酌。

第三,它更不是西方艺术理论中的典型,二者一强调体验,一强调再现,有根本差异。

这种“无量艺术哲学”对传统艺术形式创造有深刻影响,如以下形式创造原则:

(一)不在繁简

程正揆(号青溪,1604—1676)说:“画有繁简,乃论笔墨,非论境界也。北宋人千邱万壑,无一笔不减,元人枯枝瘦石,无一笔不繁。”②

身为明末清初一位大艺术家,青溪是真懂中国艺术的人。世传他论画主张“画贵简,不贵繁”,其实他的真实思想是:不论繁简,唯论境界。繁简乃数量之观,境界乃生命创造,这是文人艺术的根本形式法则。

清金农画一枝梅花,题云:“损之又损玉精神。”损,是老子自然无为哲学的重要概念。老子说:“为学日益,为道日损。损之又损,以至于无为。”损,显然不是减少,或者做减法,不是数量上的变化。它与“为学日益”相对,损道乃超越知识的无为之道。一枝梅花,并不见其少,满幅乱梅并不觉其多,其中关键在于人本心之发现,而不在形式之多寡。正因此,损道是性灵大全之道,是生命创造之道。中国艺术重视简约,不能从形式繁简论上考量,在文人艺术中更是如此。书画中重视空灵,也不能简单理解为“留白”,疏处可走马,密处不透风,其妙并不在形式的通透和滞塞;中国艺术重视简淡,也不意味艺术家认为淡然无味比浓郁灿烂好。数枝红蓼畔,一片白云孤,皆可成妙境,关键是心之体验。

五代青莲寺的大愚禅师,与荆浩为友,想得到荆浩的画,作《乞荆浩画》诗以求:“大幅故牢健,知君恣笔踪。不求千涧水,止要两株松。树下留盘石,天边踪远峰。近岩幽湿处,惟藉墨烟浓。”荆浩欣然为之画,图成,答以诗云:“恣意纵横扫,峰峦次第成。笔尖寒树瘦,墨淡野云轻。岩石喷泉窄,山根到水平。禅房时一展,兼称苦空情。”③

求画者以“不求千涧水,止要两株松”相请,作画者以“笔尖寒树瘦,墨淡野云轻”作答,二者通过深层的心灵交流,陈述着删尽繁冗、走向真实的道理。水无喧嚣之势,山在有无之间,将人带入飘渺淡然的境界中。此一对话,在中国艺术中颇具象征意义,外在的体量和形势,不是文人艺术追求的中心,而心灵境界的呈现,方是艺术家理想之天国。

“一勺水亦有曲处,一片石亦有深处”④,这是清初恽南田(1633—1690)的重要观点。对一花一世界、一草一天国的哲思,南田体会极深。他说:“云林画天真澹简,一木一石,自有千岩万壑之趣。今人

---

① 唐顺之《荆川集》卷十三,四部丛刊本。

② 程正揆语,见周亮工《读画录》卷二,朱天曙编校整理:《周亮工全集》第五册,南京:凤凰出版社 2008 年版,第 94—95 页。

③ 刘道醇:《五代名画补遗》,《中国书画全书》第一册,上海:上海书画出版社 1993 年版,第 42 页。

④ 吴企明辑校:《恽寿平全集》中册,北京:人民文学出版社 2015 年版,第 327 页。

遂以一木一石求云林,几失云林矣。”①云林的画是不论繁简、唯论境界的典范,如渐江《画偈》有诗云:“传世云林子,恐不尽疏浅。于此悟文心,简繁同一善。”②简繁同一善,画到无繁无简处,方时达到至境时。

(二)不在多少

传统绘画有折枝一种,起于五代,大盛于南宋,元以来又有发展。此类画构图简省,往往树取一枝,花出几朵,倏尔成相。五代时黄筌、赵昌花鸟时有折枝之作,这类作品重视写实,往往取一个截面,对形式作简约化、微缩化处理。南宋纨扇小品中折枝之作甚多,注重装饰性,追求生动传神地表达。

传统绘画中有另一类作品,形制有纨扇、册页,间有卷轴之作,类型上有山水,也有花鸟,这类作品追求高逸情致,构图简单,颇为文人艺术所重。北宋文同善画一枝竹,南宋扬补之善画一枝梅,南宋末年赵子固善兰花,往往画面就是一株,元柯九思、倪云林善潇洒出尘的竹枝,明沈周善写生之趣(如《卧游图册》),清金农喜画损之又损的墨梅,等等。这类作品虽然很难概括为统一的形式,但在生命境界呈现上却有一致追求,它们与传统折枝画在构图上有相似之处,都很简约,但与折枝之作却有根本差异,它们将境界作为艺术创造的根本追求,并不在形式上呈现的物象之多寡。

此类作品,是当下圆成生命哲学的活泼呈现。文同画竹枝,时人有“参差十万丈夫”之评,一花一叶,构成独特的生命境界,传递人微妙的生命感受。元延祐年间“山村居士”题赵子固《四芗图》:“淡墨英英妙写真,一花一叶一精神。繁香曾入庐山梦,遗佩如行湘水春。”③这一花一叶一精神,是一种生命的展现,写真者,不是为人为花造影,而是为世界“泻”出真趣。

北京故宫藏元陆行直《碧梧苍石图》,是陆存世孤本④。此画画湖石、梧桐、柏树,笔墨清润。湖石当中而立,孔穴多多,如同岁月苍莽,留给人梦幻记忆。其上陆行直题云:“‘候蛩凄断,人语西风岸。月落沙平流水漫,惊见芦花来雁。可怜瘦损兰成,多情因为卿卿。只有一片梧叶,不知多少秋声。’此友人张叔夏赠余之作也。余不能记忆,于至治元年(1321)仲夏廿四日戏作碧梧苍石,与治仙(按:即陆留,上有陆留题跋)西窗夜坐,因语及此,转瞬二十一载,今卿卿、叔夏皆成故人,恍惚如隔世事,遂书于卷首,以记一时之感慨云。”张叔夏,即南宋大词人张炎(1275—1349 后),《清平乐》词中所言“只有一片梧叶,不知多少秋声”,虽从古语“落一叶而知劲秋”化来,却表达出艺术家斯时斯地微妙的生命体验,俨然成为传统艺术的审美理想世界。

元人好竹卷,所谓“水墨一枝最萧散”,可能受文同影响,元人常画一枝竹,却敷衍为长卷,这是极难的创作,赵子昂、顾安、柯九思、倪云林等均善此类。上海博物馆藏柯九思墨竹图两段,曾经明末大书家邢侗鉴定,前段唯有一枝竹,上有伯颜不花之题:“予旧藏东坡枯木竹石一小卷,每闲暇,于明窗静几间,时复展玩,不觉尘虑顿消,愿得佳趣耳。一日,友人赠我文湖州墨竹一枝,与坡仙画枯木图高下一般,不差分毫,喜曰:此天成配偶也。”跋中涉及“墨竹一枝”的由来及其独特价值。

云林毕生喜画竹。传统竹画追求“此竹数尺耳,而有寻丈之势”,他却对“势”——一种独特的动感——的追求并不热衷,却更愿意通过竹画来表达随处充满、无少欠缺的精神。他喜画一枝竹,其《竹梢图》,没有繁复的形式,只是略其意趣。题云:“此身已悟幻泡影,净性元如日月灯。”台北故宫藏其一竹枝册页,上云林题云:“梦入筼筜谷,清风六月寒。顾君多远思,写赠一枝看。”⑤同样藏于台北故宫《春雨新篁图》,也画一枝竹,上有多人题跋,其中叶著跋云:“先生清气逼人寒,爱写森森玉万竿,湖海归

① 吴企明辑校:《恽寿平全集》中册,第 339 页。
② 见汪世清等编:《渐江资料集》,合肥:安徽人民出版社 1984 年版,第 32 页。
③ 卞永誉:《式古堂书画汇考》卷四十五画卷十五,杭州:浙江人民美术出版社 2012 年版,第 1745 页。
④ 浙江大学中国古代书画研究中心编:《元画全集》第一卷第二册,杭州:浙江大学出版社 2013 年版,第 40 图。
⑤ 张光宾:《元四大家》,台北:故宫博物院 1975 年版,第 301 图。

来已蝉蜕,一枝留得后人看。” ①他的一枝竹中有不凡的思考。

（三）不在小大

这里在由园林营造来略加讨论。英国哲学家培根(1561—1626)论园林说:“文明人类,先建美宅,营园较迟,因为园林艺术比建筑更高一筹。”②在中国情况也是如此,园林作为一种独特的艺术,虽肇端于建筑,却又与之不同。汉代之前,中国就有园(《说文》:“所以树果也。”)、苑(《说文》:“所以养禽也。”)、囿(《说文》:“囿,苑有垣也。”)、圃(《说文》:“所以种菜曰圃。”)、墅(《集韵》:“院,田庐也。”),等等,这些与后代的园池、园林还是有所不同。中国真正意义上的园林是后起的艺术③,大体产生于东汉到六朝时期。北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》卷二说,当时司农张伦的宅宇华丽,“逾于邦君园林山池之美”,说明当时“园林山池”已普遍存在。园林是融入自然的艺术,它与累起亭台楼阁的建筑设计不同,驰骋的是人与自然密合的心理,将人所依居的宅宇与山水林木融合起来,是园林艺术考量的关键。早期的园林多出于世家大户,豪奢之风浓厚。读西晋石崇《思归叹》,即可感受扑面而来的豪奢气,所谓“晚节更乐放逸,笃好林薮,遂肥遁于河阳别业。其制宅也,却阻长堤,前临清渠,柏木几于万株,江水周于舍下。有观阁池沼,多养鱼鸟,家素习技,颇有秦赵之声。出则以游目弋钓为事,入则有琴书之娱”,几有皇家宫苑的气势。巨大的体量是其根本特点。两晋以来,与自然融合一体的小园开始受到人们重视,像陶渊明珍爱三径就荒、松菊犹存的小园,所谓“倚南窗以寄傲,审容膝之易安”,就是代表。南朝庾信《小园赋》是一篇论小园价值的划时代文献,所谓“若夫一枝之上,巢父得安巢之所;一壶之中,壶公有容身之地”,数亩林园,寂寞人外,即可全其心志。此对后代小园营建产生重要影响。

唐宋以后,园林在实用功能(宅居)、审美功能(韵人纵目)之外,更重视其安顿人心的功能(云客宅心),造一片与自然融会的世界,不仅是给眼睛看,更是为心灵谋一个宅宇。像白居易所说的“天供闲日月,人借好园林”,园池之观,与人的生命关怀相符契,成为颐养身心、伸展自我生命的世界,一花一世界的当下圆满哲学在园林艺术中发酵,酿造出最醇浓的生命意味,“小园香径独徘徊”,成为传统艺术颇富象征意味的理想世界。

建筑学家童寯说:“造园妙处,在虚实互映,大小对比,高下相称。”④清人沈复在《浮生六记》卷一中也说:“若夫园亭楼阁,套室回廊,叠石成山,栽花取势,又在大中见小,小中见大,虚中有实,实中有虚,或藏或露,或浅或深。”园林的空间创造,不能没有大小虚实的考量。

但此一考虑,必须服务于境界——人的生命体验世界的创造。巧于因借,是传统园林艺术的无上法则。因,是宜山则山,宜水则水,强调的是与自然的融合,创造一个人与世界一体的空间;借,非园林之景,即园林之景,隔帘风月借过来,强调的是,观园之人即主人,你来了,园中诸景,园外风月,才真正活起来,清风明月本无价,近水远山皆有情,只有在观者心灵中才能实现。所以,传统园林特别强调创造一个与世界对话的空间。园林诸景,有小有大,有虚有实,有高有下,有内有外,总在心灵回环中,总在你登此园、览此景片刻之性灵连接。便面,是为你打开心灵的窗;云墙飞檐,是为你加入轻云飘渺中而设;曲桥回廊,是为你与世界周流贯彻而建;假山瀑泉,是为牵引你驰骋山河大地的狂想……总之,一切都是为你来设计的,为了你加入世界的序列,将你从世界的对岸请到世界中来,你不是来园中看风景,你就是园中人。

正是在境界追求中,中国人来看小中现大、大中现小。小不是真小,说的是你足踏入其间的此在;大

---

① 《石渠宝笈初编》御书房(卷三十八)著录。上有云林题诗云:“今朝姚合吟诗句,道我休粮带病容。赠尔湘江青凤尾,相期往宿最高峰。”款“辛亥秋写竹梢并诗奉赠次宗征士,瓒”。作于 1371 年秋。傅申认为此作存疑,他认为“书迹与同时期者极似”,而绘画水平与云林水平不符,如果是真迹,可能“是他心绪不佳时的作品”(《倪瓒和元代墨竹》,《倪瓒研究》,上海:上海书画出版社 2005 年版,第 298 页)。

② 据童寯《中国园林对东西方的影响》一文所引,《童寯文集》第二卷,北京:中国建筑工业出版社 2001 年版,第 347 页。

③ 此处论述参陈植《中国造园史》绪论之说,北京:中国建筑工业出版社 2006 年版,第 1—3 页。

④ 童寯:《江南园林志》,北京:中国建筑工业出版社 2014 年版,第 16 页。

不是体量上的巨丽,是你身与之游、放旷世界的腾挪。大的腾挪由你此在发出,小的盘桓不离那飘渺的云、远逝的水,不忘与清风明月同在。计成说:“掇石须知占天。”①作假山,要在虚灵廓落中划出一道丽影,园林的创造者(既指造园者、又指观园人)目有天地,胸罗文章,纳千顷之浩荡,收四时之烂漫,蹈虚逐无,因实入空,留下属于自己的生命片刻,是“我亦与焉”的自适。在体验的哲学背景中产生的中国园林艺术,是世界园林艺术中的别类,其特别之处正在于她是一种生命体验的艺术。在体验中,随处充满,无少欠缺。

正因此,园林中说“一拳则太华千寻,一勺则江湖万顷”②,此并非如周维权先生所说的,“把广阔的大自然山水风景缩移摹拟于咫尺之间”③。周维权先生是当代园林研究的领先者,我一直敬心承领其研究的惠泽,但也有我不能同意的观点。如他说:“园林里的石假山都是真山的抽象化、典型化的缩移摹写,能在很小的地段上展现咫尺山林的局面、幻化千岩万壑的气势。”④我以为此一观点,不符合中国园林思想的真实传统。文人园林重视的是生命体验,而非体量的缩放和典型的概括。

四、一即一切

一即一切,一切即一,在唐宋以来的文人艺术中,此一理论如同一把利剑,劈开知识的密林,直指生命的真性。这里讨论三个相关的艺术哲学命题。

(一)一即一切

一即一切,一切即一,作为中国艺术哲学的重要观念,受到道禅哲学影响。老庄哲学在这里起到基础作用。一即一切的根本,是要归于“一”。“一”是非知识、无分别的境界。老子的“抱一为天下式”的“一”正是如此。在中国佛教哲学中,此一命题具有复杂理论形态,天台、华严、禅诸家有不同的理论主张⑤。传禅宗三祖僧璨《信心铭》说:“一即一切,一切即一。但能如是,何虑不毕!信心不二,不二信心。言语道断,非去来今。”此数句概括禅宗这方面的观点。传统艺术引入“一即一切,一切即一”的观念,强调生命创造的思想。

《二十四诗品》作为《诗家一指》一部分,反映了元代学者虞集(1372—1448)关于艺术创造的思想。其中《含蓄》品说:“不著一字,尽得风流。语不涉难,若不堪忧。是有真宰,与之沉浮。如渌满酒,花时返秋。悠悠空尘,忽忽海沤。浅深聚散,万取一收。”所论含蓄,不是文学修辞上的方法,而是境界创造的原则。此含蓄可以说是一种“无量的含蓄”。一粒微尘就是茫茫大千,一朵浪花就是浩瀚海洋,在浅中有深致,在散处有凝聚,万“收”于“一”中,“一”可囊括万有,所突出的正是“一即一切,一切即一”的思想。

《石涛画语录》讲“一画”学说,其实就是讲一即一切、一切即一的道理。“一”是浑然,是归宗,是真性,由一笔一画起,乃是自我心中出。“一画”,是发自根性的妙悟之道,也是“大全”之道。《一画章》说:“行远登高,悉起肤寸,此一画收尽鸿濛之外,即亿万万笔墨,未有不始于此而终于此。”又说:“一画之法立,而万物著矣。”《氤氲章》说:“自一以分万,自万以治一。化一而成氤氲,天下之能事毕矣。”《资任章》说:“以一治万,以万治一。”都在说“一画”乃大全之法。一就是一切,一画就是万画,正所谓一花

---

① 计成:《园冶》卷一,营造学社本。

② 文震亨:《长物志》卷三,第 24 页。

③ 周维权:《中国古典园林史》,北京:清华大学出版社 2008 年版,第 35 页。

④ 周维权:《中国古典园林史》,第 27 页。

⑤ 一即一切、一切即一的圆融无碍思想,禅宗、华严宗论述最为周备。然二家所持有重要差异:华严的一多互摄理论,建立在现象本体相融相即的理论之上,真如本体体现于一切现象中(舒现),一切现象体现真如本体(卷藏)。“一”是本体,“一切”是现象;“一”为单一,“万”为总体。自“一”观“万”,即是量的差异,一毛一切毛,一物一切物。南宗禅所破的正是这现象本体的分别智。同时,华严宗圆教理论强调,世界上存在着千千万万差别的事物,每一物都有其自性,故而显示出差异性,差别的事物中有共同的理。而禅宗则是彻底平等观,它认为事物的差别是人分别智所造成的,物的存在本身并无差别,也无量的区别。

一世界,一叶一如来,发自于真精神、真命脉的创造,都是“大全”。

在石涛,“一画”超越知识计量,万法归一,以“一”而生万有。“一画”有体用两端,《氤氲章》的“氤氲不分,是为混沌。辟混沌者,舍一画而谁耶”就包括体用两面。就体上说,它是氤氲未分的混沌,膺有本原的“自性”,也可以说是创造的本体(creative itself)。就用上说,“一画”具有创造的动能,也就是他所说的“辟混沌者,舍一画而谁耶”,处于将发未发的状态,以“自性”去创造。这两端若以佛学词汇来表达,就是“智本慧用”。

“一画”既不是一个具体的起点,也不是一个终然的归结。石涛提出“一画”,不是要归于某个抽象的“道”,某个更合理的、具有决定性的真理,“一画”将一切创造的起点交给生命真性,交给艺术家集纳于平素、濬发于当下的直接体悟。他的大全之道,即如其《题卓然庐图》诗中所说的:“四边水色茫无际,别有寻思不在鱼。莫谓此中天地小,卷舒收放卓然庐。”①小中现大,当下圆满,挣脱时空铁网,在无分别境界中,一任真性发出,一切知识的、计量的盘算烟消云散,“量”之不存,何有大小多寡!

《二十四诗品》与《石涛画语录》的“一”都不是绝对真理和终极价值。“不二法门”超越“二”——生灭是非等分别见,也超越“一”——终极价值追寻的思想。正如《信心铭》所说:“二由一有,一亦莫守。一心不生,万法无咎。”万法归“一”,“一”归何处?“一”,意味着无所归,归于自心、归于自己当下直接的体验。所以“一”心之不生,才能真正达到“一即一切,一切即一”。一即一切,不是由“一”生出“一切”;“一切即一”,不是由“一切”归于一个终极的“一”,而是没有“一”,没有“一切”,有了“一”与“一切”的相对,就是量的见解,就不是发自真性的生命体验了。

(二)月印万川,处处皆圆

清恽南田在评董、巨画时说:“月落万川,处处皆圆”。这是传统艺术哲学的重要命题。苏轼《次旧韵赠清凉长老》诗云:“但怪云山不改色,岂知江月解分身。”南宋王十朋注云:“佛书云:月落千江。又《传灯录》:僧问龙光和尚,宾头卢一身何为赴四天供,师曰:千江同一月,万户尽逢春。所谓‘月印万川’。但怪云山不改色,山河依旧,色色如此。一即一切之谓也。”苏轼诗中所涉就是“月印万川”问题。沈周的“天池有此亭,万古有此月。一月照天池,万物辉光发。不特为亭来,月亦无所私”,所体现的也是“月印万川,处处皆圆”的思想。

此命题本由佛学转出。在中国佛学中,华严宗自称为“圆教”,武则天曾命华严宗师法藏说华严之妙,法藏就以皇宫门口狮子作比喻来说法,他说:“一一毛中,皆有无边师子(即狮子);又复一一毛,带此无边师子,还入一一毛中。”②每一物都有其圆满的自性,每一物都是大全。南宋理学家陈淳(北溪,1159—1223)释“太极”云:“总而言之,只是浑沦一个理,亦只是一个太极。分而言之,则天地万物各具此理,又各有太极,又都浑沦无欠缺处。”“譬如一大块水银,恁地圆,散而为万万小块,个个皆圆,合万万小块,复为一大块,依旧又恁地圆。陈几叟‘月落万川,处处皆圆’之譬,亦正如此。”③几叟之论,是为了说明理一分殊的理论。

南宗禅所论,与传统艺术哲学的观念最为接近,也是艺术哲学此类讨论的主要源头。禅宗强调触处皆是,当下圆成,所谓西方就在目前,当下即是充满。慧能弟子永嘉玄觉《证道歌》说:“一月普现一切水,一切水月一月摄。”《碧岩录》所说的“一尘举,大地收;一花开,世界起”,也是此意,是一即一切、一切即一观念的另一种表达。但“月印万川、处处皆圆”这一说法,更突出圆满特性。“一”,意味着当下直接的生命体验,不待他成,当下圆足,无所缺憾。如希运《传心法要》所说:“深自悟入,直下便是,圆满具

① 石涛:《卓然庐图轴》,今藏上海博物馆,作于 1699 年。

② 方立天:《华严金师子章校释》,北京:中华书局 1984 年版,第 64 页。

③ 陈淳:《北溪字义》卷下,北京:中华书局 1983 年版,第 45—46 页。这里所说的陈几叟,即陈渊(? -1145),字子叟,师杨时。

足,更无所欠。”①禅宗的盘山禅师说:“心月孤圆,光吞万象。”②孤,无所对待;圆,无少欠缺,说的正是此理。

月印万川,处处皆圆,不是万千月亮都有一个月亮统领,那是就整体和部分而言,而是赋予每一个存在以自身的意义,存在的意义不是在其高度的概括性,如我们平常所说的在特殊中体现出一般,在有限中体现出无限。存在的意义就在其自身。在这里没有有限和无限的区分,没有一般和特殊的总属关系,也没有全体和部分。当存在脱离人的量论的束缚,恢复生命的真实时,所在皆是圆满。一个小园,就是俱足的世界;一朵野花,无绚烂之色彩,属卑下之花种,又处在偏僻的地方,也无所缺憾。

(三)芥子纳须弥

芥子纳须弥,也是由佛学引发、在传统艺术哲学中形成的一个命题。它是“一即一切”思想的另一种表达。

李渔有芥子园,胡正言有十竹斋,都言其小,然而小中可见大,芥子可纳世界。清戴熙画烟溪云水小景,题云:“或谓数寸之楮安能容千丈之山、百尺之树,然人目才如豆,视微尘一瞬,视泰山亦一瞬,大千世界纳入须弥芥子,世尊岂欺我哉。”一位朋友藏奇石,他为之画七十二峰阁图,并题云:“许澹庵家有七十二峰,构一阁贮之,属写此图。或曰:澹庵之峰在阁中,画中之峰何乃罗列阁外? 答曰:苏端明壶中九华,九华自在云表。又曰:‘袖中有东海’,东海故接混茫也。须弥在芥子中,芥子在须弥中。解人当无滞相。”③解人当无滞相,一物即是一世界。

芥子纳须弥,是佛经中的比喻,《维摩诘经·不思议品》:“若菩萨往是解脱者,以须弥之高广,内芥子中,无所增减。”(内,通纳)《楞伽师资记》引《璎珞经》云:“芥子入须弥,须弥入芥子。”④芥子,芥菜之籽,佛经中形容极小之物。佛教宇宙观中,以须弥山为世界中央,又称妙高山。须弥入芥子,磅礴无边的须弥山,纳于一颗芥子中,此说一无量、无量一的道理。禅宗以“须弥纳芥子”来表示彻悟境界,《景德传灯录》卷七记载:“江州刺史李渤问师(庐山归宗)曰:‘教中所言须弥纳芥子,渤即不疑。芥子纳须弥,莫是妄谈否?’师曰:‘人传使君读万卷书籍,还是否?’李曰:‘然。’师曰:‘摩顶至踵如椰子大,万卷书向向处着?’李俯首而已。”⑤超越大小尊卑凡圣等见解,以诸法平等心会通世界,此为须弥芥子学说之根本旨归。

在艺术领域,以须弥芥子来表达小中现大的无量哲学。北宋末年董逌(字广川)说:“当中立有山水之嗜者,神凝智解,得于心者,必发于外,则解衣磅礴,正与山林泉石相遇。虽贲育逢之,亦失其勇矣。故能揽须弥于一芥,气振而有余,无复山之相矣。”⑥他形容范宽作画时的状态,解衣磅礴,物我两忘,荡涤一切束缚,臻于一即一切、一切即一的境界。须弥芥子在此表达精神的超越。

宋代诗僧道璨推崇“八荒入牖户”的境界,其《仙巢海棠洞》诗云:“领客坐花阴,饮客酌花露。先生自家春,八荒一牖户。凄其望前修,一枝阅世故。鹤车来不来,东风吹日暮。”⑦先生自家春,八荒一牖户,其实就是芥子纳须弥,是自家的春色,从真性中观照,就会揽天地八荒入一牖户中。

“先生自家春”隐括禅宗“如春在花”的话头,春天百花齐放,如同“春意”——这创造的真性,洒向千千万万花木的枝头,使群花绽放。所以春是一,花是万,天下万万千千花朵,都来自这“春之一”,由

① 据瞿汝稷:《指月录》卷十,成都:巴蜀书社 2011 年版,第 300 页。

② 《五灯会元》卷三,北京:中华书局 1984 年版,第 149 页。

③ 以上两段引文均见《习苦斋画絮》卷一,《中国书画全书》,第十四册,上海:上海书画出版社 2000 年版,第 155 页,第 152 页。

④ 《大正藏》,第八十五册。

⑤ 朱俊红点校:《景德传灯录》卷七,海口:海南出版社 2011 年版,第 182 页。

⑥ 《题范宽画》,《广川画跋》卷六,杭州:浙江人民美术出版社 2016 年版,第 95 页。

⑦ 《柳塘外集》卷一,清文渊阁四库全书本。道璨(? —1271),宋代临济宗大慧派僧,吉安(江西)泰和人,号无文,为笑翁妙堪法嗣。俗姓陶,渊明后人。曾于饶州(江西)荐福寺开堂,后任庐山开先华藏禅寺住持,工诗文,著《柳塘外集》等。

“一”而为“一切”。花团锦簇,处处皆春,朵朵都是春意,即花即春意,即万即一。这就是一即一切、一切即一的道理。清张潮说:“春者,天之本怀;秋者,天之别调。”①正是此理。

道璨另一首赠别诗,也表达类似的思考:“宇宙入八窗,芙蓉制衣裳。两眼挂万古,深柱书传香。笔端肤寸合,要作天下凉。余事亦演雅,簸弄正未妨。颠倒走百怪,陆离罗众芳。气焰压牛斗,何止万丈光。笑他儿女曹,白道空茫茫。秋风三尺剑,尘土压下方。斫却月中桂,及此鬓未苍。我欲援北斗,酌以椒桂浆。文章于此道,太山一毫芒。洙泗到伊洛,波澜正泱泱。多少遡流人,褰裳复回翔。孰知方寸间,一苇直可航。勉哉吴夫子,此事当毋忘。”②这首诗写得痛快淋漓,表达的道理深可玩味。宇宙入八窗,芙蓉制衣裳,以包括天地宇宙的精神,做人生最美的衣裳,世间种种执着,种种拘牵,裹挟着人,演绎着那么多的荒唐,不如在沉醉人生中,高蹈远逝,从容回环,“孰知方寸间,一苇直可航”,一片灵苇,犁破世界的万顷波浪,如回环于闲庭信步间。

回到上引戴熙的论述中,他谈须弥纳芥子时,所引“袖中有东海”,诗出东坡,东坡从东海蓬莱阁下,带回一些与海浪相战形成的如“弹子窝”一样的小石,以养石菖蒲,作诗有“我持此石归。袖中有东海”之句③,山谷以此为诗中眼,后禅家以此为上堂的话头,如北宋袁觉禅师曾说:“东坡云:‘我持此石归,袖中有东海’;山谷云:‘惠崇烟雨芦雁,坐我潇湘洞庭。欲唤扁舟归去,旁人谓是丹青’,此禅髓也。”④带回几片东海石,如将东海藏袖中,这是一种俯仰人生、连接天地的情怀。东坡名其石曰“壶中九华”,也是此意。沈周有写奇石的诗中说:“已藏东海从深袖,便卷沧波答小诗。”⑤正是此意。

The Notion of “Infinity” in Traditional Chinese Artistic Philosophy

Zhu Liangzhi

(*Department of Philosophy*, *Research Center of Aesthetics and Aesthetic Education*,
Peking University, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: This paper aims to discuss the notion of “infinity” (无量) in traditional Chinese artistic philosophy. The main discussion consists of four basic statements, all of which are originated from traditional Chinese philosophy, and are rooted in the idea of traditional Chinese art. Firstly, “infinity” lies in giving up human’s position as the only measurement and “taking things as the measurement” (以物为量), so that one can join all things and become whole containing all. Secondly, “infinity” is shown in “The greatest cutting does not sever ”(大制不割), which underlines the acting of traditional art as one integrated mass without definite differentiations. Thirdly, “infinity” can be revealed in the phenomenon of “showing the macro in the micro”(小中现大), which leads us to go beyond the relativity between the finite and the infinite, and transcend, in an aesthetic way, into a higher state where there is no more calculating, and hence no more comparison between the big and the small. Finally, “infinity” can be comprehended through “One is all” (一即一切), which highlights the idea of perfection.

Key words: artistic philosophy, taking things as the measurement (以物为量), One is all (一即一切), showing the macro in the micro(小中现大)

(责任编辑　　刘曙光)

① 张潮:《幽梦影》卷一,杭州:浙江人民美术出版社 2017 年版,第 14 页。此为该社所出《艺文丛刊》之一种。

② 《柳塘外集》卷一《吴太清有远役以诗寄别次韵》。

③ 《文登蓬莱阁下石壁千丈,为海浪所战时有碎裂,淘洒岁久,皆圆熟可爱,土人谓此弹子涡也,取数百枚以养石菖蒲,且作诗遗垂慈堂老人》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》卷三十一,北京:中华书局,1982 年版,第 1651—1652 页。

④ 《五灯会元》卷十九,北京:中华书局 1984 年版,第 1292 页。

⑤ 《谢顾天祥送将乐石》,《石田诗选》卷二,清文津阁四库全书本。